

くとも弘仁本の散佚してこゝに傳はつたものであらう。たゞ完本の傳存を見ないが爲に、卷次を明かにすることは出来ない。

因に云ふ。經籍訪古志補註に「群書一覽又云兼葭堂藏一卷、寫于佛書三宗相對抄背、文中往々用則天製字、約之按、此卷未詳何處宜攷」とあるが、野山傳存の諸卷裏書に、また法花三宗相對抄を書寫

せるもの多きより云へば、此の卷また嵯峨冷然兩院本の零卷なるべく、兼葭堂と吉田家の祖、道可翁との交渉を考ふる時、或は本斷簡は兼葭堂舊藏の一部分をなすものでないかと疑はれる。たゞ此の斷簡は現在聆濤閣帖として、帖装の古文書手鑑の一葉を成してゐるが爲に、裏書の有無を検することは出来ない。

## 應永年間の詩畫軸

特に其の山水畫の發展に於ける位置に關して

熊谷宣夫

### 一

我國に於ける水墨畫の發展は禪宗に依る海彼岸との交渉に齎された事は明かである。然し乍ら其の禪宗に於ける交渉は遠く鎌倉期初頭に始まり、我が水墨畫の黃金時代たる足利期に至つてゐる。その間二百年の星霜、其の正法傳燈に於ける内的完成は此の海東の地に幾多の宗師たる人格を生んで既に足利期に入るに先立つて了事してゐる。而も此の文化に指導せられて其の伽藍を初め宋元様式の傳播を物語る遺品も多く美術史に留めても居る。然しそは殆んど禪宗叢林の生活に緊密に結付くものであると俱に其の規定する範圍を出で得ないものに限られる。勿論宋元の新様式として水墨畫が移入せら

れ其の理解と玩味の度は深められ、やがて夫に關して能動的に製作の追従が行はれたと考へられる。又尠くとも足利以前の畫家（宅間と稱する、畫系の人々等）に多少の影響の痕を残すのを否み難い。時代の下降と共に其の滲透の度の強く深くなりゆくのも認められる。而もおそらく創作の場合にあつては、其の主題は從來の佛畫及び大和繪の如く人の像を基本型として人及び事を描くに止つて、觀照的に自然への擴充は斷片的に或は附帶的にその試を見出すに過ぎない。既に宋元畫として其の一つの明かな特質的な相として主題に於いては山水畫、技術に於いては水墨畫たる二にして一に考へらるゝ處の様式完成がある。其處には理論的に遠の思想を背景として、虚なる空間を捕捉し表現に持來たす處の山水畫として自然への視野を繪

第一圖 芭蕉夜雨圖并題贊

石川縣神保正長氏藏

第二圖 夕佳樓圖讚

東京 早川千吉郎氏舊藏

(國華より)

(國華より)

第三圖 柴門新月圖

大阪 男爵 藤田平太郎氏藏

第四圖 三益齋圖并序文

東京 男爵 岩崎小彌太氏藏

(國華より)

(國華より)

第五圖 江天遠意圖

東京 根津嘉一郎氏藏

第六圖 初秋送人圖

東京 子爵三浦梧樓氏舊藏

(群芳清玩より)

(國華より)

畫史上に與へてゐる。此の側面に於て能動的な藝術活動の跡を明かに指示する作品は、今姑らく禪宗の交渉の下に而して宋元畫の影響を淺深はともあれ考ふべき鎌倉期に於ては見出し得ない状態に在る。かくして此の意味の山水畫の前提に我が繪畫史を溯つて求め出でらるる先驅者の名は如拙、周文乃至明兆に他ならない。云ふまでもなく其の時代は足利期初頭應永年間（一三九四—一四二七）を以て始まる。而して遺品として明確にこの年間に定着しうるもの所謂詩軸の中に見出される。

かく時代に局限して明證ある作品を基準として較、傍側の史的關係に所據するのは恰かも考古學に於ける發掘を時間上に試みる如く、繪畫の様式發展の問題とは自ら若干の齟齬あるを免れまい。殊にその基準たるべき條件としてこゝに主要視せるは當時五山僧の題贊に限る。求め出でらるゝ結果は其自身狭きものなるを思はせる。此の局限せられた範圍の立論は顧みて誤なきを保し得ないが、應永年間の製作と推定しうる數個の詩軸、それらは概括的に山水畫と考へ得らるるものを中心とした一つの試論として諒されたい。

## 二

現存周知の遺品に就いて之を年表上に配列して左掲附表第一を得る。題贊に於てその年記或は贊者中の最も早き歿年に準據してその作品に推定しうる年代の極限に位置せしめたものである。

一四〇一	應永	八	辛巳
三二	九	壬午	
一〇	癸未		
一二	甲申		

五	二	乙酉	足利義滿薨	瓢鮎圖 <sup>一</sup> 大岳周崇敘
六	三	丙戌		
七	四	丁亥		
八	五	戊子		
九	一六	己丑		
一〇	一七	庚寅		
一一	一八	辛卯		
一二	一九	壬辰	仲方圓伊敘	芭蕉夜雨圖 <sup>二</sup> 得巖敘及梁需題
一三	二〇	癸巳		
一四	二一	甲午	太白眞玄敘	溪陰小築圖 <sup>三</sup> 太白眞玄敘
一五	二二	乙未		夕佳樓圖 <sup>四</sup> 仲方圓伊敘
一六	二三	丙申		柴門新月圖 <sup>五</sup> 太白眞玄敘
一七	二四	丁酉		
一八	二五	戊戌	大周周裔敘	三益齊圖 <sup>六</sup> 玉畹梵芳敘
一九	二六	己亥		江天遠意圖 <sup>七</sup> 大周周裔敘
二〇	二七	庚子		蓬萊山圖 <sup>八</sup> 同右題
二一	二八	辛丑	謙岩原冲敘	（墨梅 同右題）
二二	二九	壬寅	西胤俊承敘	
二三	三〇	癸卯	大岳周崇敘	（墨菊 <sup>十</sup> 大岳周崇題）
二四	三一	甲辰	岐陽方秀敘	
二五	三二	乙巳	慶仲周賀敘	初秋送人圖 <sup>十一</sup> 鄂憲惠濟題
二六	三三	丙午		
二七	三四	丁未	嚴中周曜敘	
二八	三五一	戊申	惟忠通恕敘	
二九	一	乙酉		
三〇	二	庚戌		

註一、退藏院藏、大岳周崇敘中「大相公俾僧如拙畫新樣於座右小屏之間」とある、大相公即ち足利義滿の歿年迄にその製作を推定せらる。東洋美術大觀三、眞美大觀四、藝苑心賞十、國華百六十二、國寶帖五百十八、國寶全集二十六參照（圖版三）  
 二、石川縣小松町、神保正長氏藏、得巖敘「庚寅季夏」梁需題「遊龍山僧舍次韵芭蕉圖」及「永樂八年八月日」の年記ありて、その時と處を知らる。國華三百九十六、名品綜覽二百二十二、二百十三參照（挿圖一）  
 三、金地院藏、傳明兆筆、太白眞玄敘中「龍峰純子璞身立禪林（中略）其知心之友圖溪山之佳處」及び「應永癸巳夏」の年記あり。國寶帖五百十七、國寶全集十四、

國華百八十七參照（圖版四）

四、東京 早川千吉郎氏舊藏、國華三百十九上村觀光氏解題參照。趙子昂畫は既に失はる。贊者歿年中仲方圓伊の應永二十年最も早く、夫以前と推定せらる。（挿圖二）

五、大阪藤田平太郎男藏、傳如拙筆、梵芳跋中「應永」の年號及び畫家の字「□南」見ゆ。題詩は古畫備考二十下、等藝條「雪舟歸朝已後杜詩白沙翠竹江村暮相送柴門月色新句寫圖畫云々」として收録、作家の錯脱あり、又敘及び七絶以外の題詩を欠く。國華四百四十六參照（挿圖三）

六、東京 岩崎小彌太男藏、周文印、別軸梵芳跋「皆應永廿五年戊戌之歲結制」の年記あり。國華三百四、靜嘉堂鑑賞參照（挿圖四）

七、東京 根津嘉一郎氏藏、傳周文筆、西胤俊承題詩中「絕代何人妙圖畫、會心爲我寫林泉」とあり、大周周裔歿應永廿六年以前。群芳清玩十參照（挿圖五）

八、大阪 河瀬氏藏、群啓印、贊者印記通途のものに非して之を應永の製作と認め得ず。模本として姑らく考へる。國華九十一參照。

九、九、大阪 上野理一氏藏、次の墨菊の場合と共に今山水畫としての問題には觸れず、之自身にも問題の餘地あるものらしきも、姑らく同右大周周裔の歿年に位置せしめる。國華三百二十五參照。

十、高野山通照光院藏、傳牧谿畫墨菊を別軸にて伴ふ。姑らく大岳周崇歿應永三十年に置くも當初のものか問題である。

十一、東京 三浦梧樓子舊藏、傳周文筆、鄂隱惠藏題「初秋送人歸鄉省親」とあり、又その歿年應永三十三年に據つて推定、國華三百十一參照（挿圖六）

今之等を詩軸と概稱するが、原形に於て瓢鮎圖は小屏であり、芭蕉夜雨圖は横卷たりし事が知られてゐる。詩軸との稱に相應して一定した形制に歸着するのは應永以後の夫等に就いて知られる。而して其の題贊と繪畫の内容的關係に於いて成立し存在し、然かも夫が一定の文化的背景による所産であるとき、此の詩軸との名の下に取扱ひうる可能性は十分に認められる。

之等の畫家については瓢鮎圖の如拙に確定せる他明證を缺き、溪陰小築圖を明兆に、柴門新月圖を如拙に、三益齋圖、江天遠意圖、初秋送人圖を周文に歸屬せしめられてゐる。今日本僧の着語あるものを撰んだが、圖は必しも日本畫に限られない。芭蕉夜雨圖は或は朝鮮畫として通途に考へらるるものであり、又趙子昂畫と云ひ牧谿

畫と云ひ明かに支那畫を意味してゐる、要するに應永以前日本と支那及び朝鮮との間に繪畫史上親近な關係を示し而もそれ故に明かに彼我いづれにも決定することの不可能な遺品を見る關係を持續するものと云へやう。此の兩義的關係を脱落する意味に於て明兆、如拙或は周文の名が我が繪畫史に掲げられ、前述作品傳稱の確實性はともかくも、應永年間に於いても年代の下降と共に夫等作家名の下に日本に於ける製作たるを意味する傾向を看取し得やう。斯くして我が山水畫系列の淵源をこゝに定着して考ふるを不可としない。

當時の文獻的資料に就いては未だ此の問題に觸れて知る處少いが、これら題詩の作家の遺稿に限つても、畫軸に關する敘或は詩を、更に山水その物に關する詩を見出して其の數は可成に多い。之を稍々時代を上の詩僧の夫に於いて寡きに比して又増大の傾向に在るは、この畫と詩題との間に並行的關係を考へられる。即ち應永に於ける詩軸の出現は全く五山文學に於ける詩僧の活動と一致するものである。これら現存の詩畫軸を通じて其の贊者の群は多岐に亙るものに非して、或る數人の名は共通に見出され、それら主動的な立場にある人々を中心とする一團として考へうる。即ち、大岳周崇、玉畹梵芳、鄂隱惠藏、惟忠通恕、太白真玄、西胤俊承、大周周裔、謙岩原沖、惟肖得巖、嚴中周噩、仲方圓伊等がその人々であり、之と關連して其の寺院關係を推測するならば、南禪、相國、東福が最も親近な關係にあるものである。又、瓢鮎圖、芭蕉夜雨圖、柴門新月圖等に於けるこの他の多くの贊者も殆んどその詩軸にあつてのみ見え、應永以後に下らざる人々と推せられる。初秋送人圖の贊者は多く連續して永享以後に亙つてその着語ある詩軸を残し次の時代への連繋の

位置に立つ。個々の題贊及びその款識を附表第二に掲げるに止まる。應永に入つては既に外的に他宗との葛藤を克服し、内的には禪宗諸派の完成を見て一般特に武家階級に對する文化の指導者たる地位を確保する。而して京都五山に於ける傾向は僧各個人として教養の文學に更には美術に對しても一層の彫琢と深さを加へるにある。前述題贊の筆者は此の零圍氣にあつてその名高かりし人々である。その着語によつて畫に對し説明乃至鑑賞の仲介として參與しつゝ、此の一群の山水畫の出現の契機を物語るものである。

### 三

我が國に於ける宋元畫の受容は、足利期以前にあつては、特に夫が禪宗を仲介として可能なりし爲、繰返すまでもなく、其の指導する觀念に由つて崇拜對象たるべき繪畫より遠心的な立場に在る繪畫へ及んで理解せられた傾向を示す。即ち佛像及び頂相、禪機を物語る繪畫、更に自然への愛好を意味する繪畫の段階を略々認めるに足る。此の段階は禪宗と其の齎らした文化の滲浸の擴りと度の深さを増すことによつて或る程度に年代に投影するものと推せられる。

禪宗渡來の初期にあつては例へば無準師範像の傳來があり夫に關連してはその人の着語ある道釋畫の移入を知り、かゝる關係は爾後持續して多くの遺品を將來するのみならず、日本に於ける頂相の作家として覺惠、無等周位、道隱昌樹等の名を傳へ、猶ほ道釋畫乃至禪機を物語る繪畫に於ては靈淵默菴、可翁等が我が作家として擧げられる。其の對極的立場にある山水畫は其の移入に關して推定可能なるものを應永に比較的近く見出すに留る。例を求むれば梵僊贊竹

石圖、見心來復贊竹林山水圖、清溪通徹贊傳檀芝瑞墨竹、或は絶海中津贊山水圖を擧げ得やう。禪機を物語るものは祖師の因緣圖より自然の物象に於いて機縁を把握する意味に及んで描かれ此の段階は禪宗繪畫の中心に位置すべき頂相佛像より今問題とする山水畫等への連繫を爲す。而して因緣圖に關しては夫が禪林屏障に半ば教誡的に、半ば裝飾的の意味を以て主題となりし事も知られ、これに依つて參考せらるゝ處は馬氏一家の風に成る藥山李翱圖或は雲門、清涼法眼、洞山禪師圖の如きものの渡來である。即ちその繪畫の主要構圖としての山水描寫は屏障畫として禪機圖として直ちに瓢鮎圖への關係に想到する以上に、山水畫一般の出現契機たるを認められる。或は前述墨竹乃至竹林山水圖の如きは柴門新月圖に對する前提としても考へうる。かゝる特殊な牽會を敢てする關係をつゝしんでも、各種の事情が山水畫に對する刺激となりその出現を豫示するものは解するに充分である。

要するに禪宗に依つて紹介せられた宋元畫樣式に於て其の山水畫は日本に傳播し其の痕跡を史上に附する爲には前述の理由よりして時代を要しその最後に來りし完成である。然して我が繪畫史に於いては此の應永の詩畫軸が山水畫として最初の展開に外ならない。

宋元畫對大和繪の關係に於て見れば前者にとつて特に主要な一形式たる山水畫は後者に於ては未だ完全な一部門としては取扱はれて居ない。しかし、鎌倉期に於ける大和繪（手法的には佛畫をも含みて）はその實證的傾向よりして我が地方色に定着せしめらるべき結果を來たす。即ち佛畫に於いては來迎或は影向の思想に導かれ、表現に眞實さを要求する故に山水描寫を取入れてゐる。更に本地垂

跡説に基く神像の製作にあつては所謂、春日、熊野或は吉野曼荼羅等に見らるゝ如く、全く山水描寫を基本的構圖とする程度にまで到つてゐる。此等の製作も其の動因としては宋朝文化の影響を間接的には考へうるものとせられるが、その様式は古き傳統、こゝに大和繪と云ふものに屬し所謂山水一格としての後來宋元畫の法式に生まれた山水畫の意識とは區別せられる。然もこの支那と日本との相離れた繪畫系が共にその自然への關心を示し山水を繪畫的題材として取入れる。換言すれば支那に於ては道釋、日本に於ては神佛、共に人間の像をその原型とすべき佛教美術の發展の極限に於てその實證的傾向として山水描寫に分化する要求を、軌を一にして存するを見る。只彼に於ては既に完成せられた山水畫の様式に歸結し、我にあつては未だ附帶的な試みたるを脱却し得ない。

これら佛畫系のものに比して事の繪として發達した物語繪及びその系統に屬するものには其の製作動機の更に庶幾きものを見出す。人の像にのみ限られず、其の環境の説明をも必然的に要求せらるゝ物語繪にあつては山水描寫は自然缺き得ない。然もその背景たる文學的な聯繫にあつては歌枕たる名所繪の存在せしを知られ、或は西行物語繪の如き傳と云はんよりは其の遍歷の名所圖の集成であり、更に確然たる形式としては伊勢新名所歌合繪の如き純然たる山水描寫に終始する。かく前述佛畫系に比してはその動機は一種敘事的乃至詩的な要求に出づる點は、瓢鮎圖以下の詩畫軸の場合と相通するものと認めざるを得ない。即ち大和繪と宋元畫の形式的差違は如何にも明かでありながら、山水畫への傾向として一であり、宋元風の製作が新様として理解せられる事情も解釋しうる。猶ほ山水が一種

裝飾畫として屏障に描かるゝ、效用的是認が既に存することも大和繪系に於ても知られてゐる。要するに横斷的に時代の傾向としても山水畫への要求を見出すに難くない。

註一、飛鴻片影參照。

二、國華三百八參照。

三、國華四百六十八參照。

四、傳張遠筆、題詩は蕉堅稿に「題伏見親王畫軸」として所載、絕海中津應永十二年歿であるが之は所謂詩軸として唯一人の着語であり、又應永以前のものと考へる。國寶全集二十三參照。

五、本誌第三號參照。

六、徳川義親侯及蜂須賀茂韶侯藏、大和繪刊行會刊本參照。

七、伊勢徵古館藏、藝術資料刊行會刊本參照。

#### 四

大和繪に於いても並行的に繪畫意識の自然への擴充乃至虚なる空間の捕捉の意圖の傾向を抽出することは可能である。しかしながら其の發展の主流は足利期を通じて水墨畫に於いて行はれ、即ち新しき途としての山水畫は應永の詩畫軸を基點として展開する。

山水畫の法式としては既に南宋院畫およそ馬遠夏珪の名に代表せらるゝ様式完成に據つて前提せられる。日本に於ける展開が殆んどその範疇を出でない事は素よりであり、又必しも宋畫に於ける完成せられた姿を直ちに繼承して、殊に其の形象的な側面よりそれを捕捉して自然觀照の意圖全般を理解し創作的動因に持來たすことを尠くとも發展の初期に見出し得ない。その故は要するに禪宗に指導せられ又制約せられて、宋元畫を又その背景たる文化を受容せる事情に基因する。おそらく茲に新しく自然への視野を齎らす山水畫の發



生も詩軸の形式を度外視してはその可能を疑はしめられる。

即ち一般畫家の側に於いては前述大和繪の場合の如く、自然への關心は餘程に強く認められるが、山水畫としての繪畫形式にまで持來たすべき積極的意圖は認められない程度に止まる。而して之に比しては禪僧が文化に指導的位置に立つて、思想的に自然觀を解決し、文學的にも能くその情緒をも把握してゐるものに他ならない。茲に宋元山水畫の能き理解と深き玩味の可能が肯定しうる。要するに、思想的に、次いで文學的に、而して最後に視覺的に誘導せられる。おそらく山水畫の製作が畫僧の手によつて始めらるゝ事實も此の關係に於て解せられ、日本に於ける山水畫の發展は蓋しその最初に在つて敍或は題詩を伴ふ事によつて内容的にその表現を助長し補足せられる結果となつてゐる。

山水畫とそれに伴ふ題贊は宋朝院畫系の遺品に於て見れば、傳夏珪筆舟行擘岸圖及び竹林圍棋圖に於ける如く畫帖と思はるゝものに在りて、其の題詩と畫との關係は視覺的には書と畫となり、對等的にして互に補足的な立場にあると同時に各個完成せられた古典的な原型を成して、恰も我國に於ては源氏物語繪とその詞書の如きと同じき完成さをもつ。かゝる原型に淵由するものでありながら、詩軸の畫と題贊の關係はその意味の形象的完成に終始するものとは云へない。是等の敍或は詩の敍述する處多く其の製作の事實的理由に及んでゐる。この題跋の形制は海彼になしとしないが、特に考へられるのは之等が禪林に緊密な關係を保つて出現した事であり、此の關係よりして頂相或は祖師圖等に於ける禪僧の着語の例を以て類推せられる。云ふ迄もなく、法の印可としての意味に頂相の贊は其の形

象的表現以上にその作品に就いて存在理由を深めることとなる。多くの場合其の着語の主張はその繪畫の效果如何に係らず優位な指導的立場を持たんとするものである。茲に繪畫はやゝ第二義的に解せられ、特に宋元様式を學びて淺い時代にとつて此の意味に解しうる本邦製作の頂相の例は少くない。今山水畫にあつては斯く明確に言ひ得るかは問題としても、例へば傳榮西送行圖（圖版一、二）の如き遺品に據つて宋畫山水の渡來せる理由にかゝる送別の機縁に基きその故の贊語を伴ふものあるを知られる。而もかゝる理由に於てその繪畫としての存在理由も深められる傾向にある。之が題材の形制として應永の詩軸に於ても傳統を持續するものと考へるのを必しも不當とはなし得ない。

此の關係は繪畫としては其の内容的要素に關連する問題である。蓋し應永詩畫軸の遺品はその主題としては區々たるを免れないが、而も共通して禪林生活より不可分な關係に存在し、其の題贊の意味する處、禪機、人々の居處、或は送行の記念等の動機を含むもの他にない。要するに外的には思想的文學的な自然觀の刺戟を當時に考へうると同時に、山水畫の創作の決定的動因としては、禪宗藝術の内の生活意識に於ける證左たる性質に存するものも認めざるを得ない。此の點は禪宗藝術の内容として核心的な位置を占むる人性論的傾向の最後のものとしての意味を自然觀たる山水畫に残すものである。之を尖點として形象に於ける表現を頂相、禪機圖より此等詩軸に於ける山水畫への方に轉回し得てゐる。應永以前の宋元畫の禪林に局限せられた影響はやがてその傳統は足利期水墨畫の流を誘導するが、應永の詩畫軸の位置はこの前後の關係に山水畫への

展開を與へ一の明かな轉換期を劃す。

## 五

かく禪宗の生活意識に制約せられて產れた山水畫として、既に之に法式を與へた宋元畫の様式を繼承し、紹述するものとしては、かなりに至められて、其の形象的完成は遙かに度低く、その手法も明確な統制に持來されて居ない。題贊の詩文の内容は豊富であり、其の敘述は纖細である。而も夫に對しても繪畫に於いては其の程度にまで仕上げられた表出の的確さを有たない。むしろ山水畫に對する稚い意欲の下に形成せられ、其處には視覺的眞實とは隔つて作られたや、物語めく小世界を現出する。自然を明確な視覺的形象に捕捉し、それに組上げられた形式をもつて遠の思想に統制せらるゝ、宋畫の如きに比すれば、およそ觀念と情緒に和げられた表現であり、山水畫として小味なものである。之が多少饒舌な題贊の下に在つて度しい構圖の内に言寡なに物語るのを聽く、形式としては出來上らず、漸て開かるべき新しき途への十分趨向を示す處にこれらの詩軸のもつ特殊な立場がある。その何れにもせよ、この内省的な傾向の集約せらるゝ點に題贊に讀まる禪林の生活意識を存し特にはその人間性に關し行狀の爲或は居所の爲と云ひ、直ちに夫に追從して生起するユウモア、懷さ等の感情を味はれる。

而してこれらの詩畫軸はむしろ禪林に於ける翫賞的側面より誘導せられ來た關係上、其の創作的技術の方式の完成は今之に求むべくもない。水墨畫形式としても純一に南宋院畫の夫に歸依するものに非して多少の他の要素を取入れ而も方式的に必しも統一せられず、

稍、雜多な印象を免れない。即ち整美せられない形式であるが、觀照的にはおよそ素朴な筆觸に於いて統制せられてゐる。こゝに水墨畫としてむしろ定型に陥らない、最も根源的な筆に於ける能動性を認めらるゝであらう。又その皴法と云ひ點樹と云ひ詩軸各個に於て各獨自の形象とそれに相應する夫々の印象を有つ。かくして繪畫構成としての定型を有せず、その作家は勿論一つの流派として考へ得ず又必しも凡て日本畫と斷じ得て問題なきものでもない。明兆、如拙或は周文に歸屬せしむることも猶ほ各作品に就いての問題となる處である。しかし、之らの作品間に在つて又贊者の外集等の敘述に參照して日本に於ける山水畫の發生は明かに茲に認められる。而してかく五山文學に扶養せられて出で來つた應永の詩軸に於いてその畫は稚拙ではありながら、文學的敘述の多岐、情緒の動搖に對して自然觀を視覺的に決定して、そこにはそれ自らの根據を開くものである。

次いで來る時代のもの、此の根據の上に構圖の發展或は技術の進化を見るであらう。應永にあつては全く單純な一つの局面であり即ち畫面に於て複雑な前後關係を見ないが、漸てその關係を明かに意識し組上げられた構圖を以て追從せられる。又畫法に於ても個別的な筆觸の形式的決定に分化する傾向を伴ふ。特に一般を通じては線に於ける効果が應永にては不分明なるに比して次第に強調せられる。傳周文との作品は詩軸として應永年間より次の永享以下の時代に見出され、前述の諸點に關して考へらるべき過渡に位置する。出來得るならば此の關係を辿る事に依つて更に山水畫の發展を痕付けらるであらう。